

в отличие от Пушкина, снимает конфликт между мифом и реальностью, заявив, что Элизий, гарантирующий бессмертие, не существует вне человеческого сердца. В этом смысле особой выразительностью обладает заглавие стихотворения — «Мой Элизий». Элизий Боратынского отныне не нуждается в иной опоре, кроме готовности героя *не забывать*. Противоречие между мечтой и действительностью не только фиксируется, но и преодолевается.

Элизийский текст в русской поэзии продолжает развиваться и в дальнейшем, но жанровый контекст уже нельзя считать определяющим для его развития. Это можно объяснить кризисом традиционной жанровой системы, а также тем, что на протяжении 1810–1820-х гг. элизийский текст уже приобрел определенную смысловую целостность и его дальнейшее развитие требовало большей индивидуализации поэтического контекста.

Примечания

1. Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003.
2. Батюшков К. Н. Стихотворения. М., 1987.
3. Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959.
4. Баратынский Е. А. Лирика. Минск, 1999.
5. Пушкин А. С. Соч.: В 3 т. М., 1985.
6. Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002.

© Яницкая С. С.
г. Минск

РОМАНС В ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ И ЭСТЕТИЧЕСКОМ СОЗНАНИИ РУССКОГО РОМАНТИЗМА (романсы В. А. Жуковского)

Романтизм с его особым интересом к неповторимому внутреннему миру самоценной человеческой личности и ярко выраженным музыкальным началом в поэзии не просто оказал заметное влияние на судьбу русского литературного романа, но явился принципиально важной вехой в историческом движении жанра. Любопытно в этой связи, что представитель эстетики того времени О. М. Сомов в статье «О романтической поэзии» (1823) указывал на этимологическую близость терминов «романтизм» и «романс»: «Название сие — *поэзия романтическая* — одни производят от романсов, петых древними трубадурами, или, как и самые романсы, от языка романского (*langue romanse*); другие — от введения романов...» [1].

Как вполне автономный и популярный лирический жанр, романс утвердился уже к концу XVIII в. в поэзии сентиментализма, когда в русской литературе совершалось, по словам Г. А. Жуковского, «обретение психологического анализа, открытие конкретной души, чувствующей, изменчивой, страдающей» [2]. К 1790-м гг. относятся и первые случаи употребления

ранее не встречавшегося в литературном обиходе жанрового обозначения: в 1792 г. в сатирическом журнале «Зритель» с заглавием «Романс» напечатана стихотворная пародия А. И. Клушина («Менальк мой без подружки...») [3]; год спустя в «Санкт-петербургском Меркурии» за подписью «К-ой» помещено еще одно стихотворение травестийного характера с аналогичным названием («Я в том острове родился...») [4]; в том же 1793 г. в составе собрания сочинений Г. А. Хованского «Мое праздное время...» опубликовано произведение «Ручей», имевшее подзаголовков «романс» [5].

Однако история жанра в России реально началась гораздо раньше, чем произошло усвоение иноязычного термина. В зачаточном состоянии романс существовал уже в литературе первой трети XVIII в. в виде «арий (песен) на миновет», что зафиксировано, в частности, «гисториями» Петровской эпохи [6]. Феномен прароманса в русской поэзии свидетельствовал о зарождении в ней личностно-субъективного лиризма. Значимый этап формирования нового лирического жанра на русской почве был связан с переводами французских романсов и оригинальной любовной лирикой («песенками») В. К. Тредиаковского из приложения к «Езде в остров любви». Узловым моментом «биографии» жанра стал «сумароковский» период. Развиваясь как жанровое «ответвление» книжной любовной песни, романс приблизительно к 1770-м гг. (благодаря в первую очередь А. П. Сумарокову, заложившему фундамент его жанрово-стилистической нормативности) отличался от нее собственным углом зрения на жизнь, оригинальным подходом к любовной тематике, более сложной стиховой формой, хотя не получил еще к тому времени собственного поэтического наименования.

В 1774 г. журналом «Музыкальные увеселения» был введен в оборот термин «российская песня» для сочинений русских композиторов на стихи (преимущественно любовного содержания) русских поэтов в противоположность ариям из модных французских и итальянских опер или песням на тексты европейских авторов. Как писал И. Н. Розанов, «для обозначения такого рода произведений позднее появился термин “сентиментальная песня” или “сентиментальный романс”» [7]. Действительно, в 1790-е гг., когда сочинение и распевание романсов, домашнее музицирование, приобретающий массовый характер в дворянской среде, входят в число повседневных занятий светского человека, «становятся частью его личной, интимной жизни» [8], стихотворный текст вокального произведения уже осознается как самостоятельный литературный жанр. За ним закрепляется новый термин, сменяющий обозначение «российская песня».

Перемещение романса, выступавшего с самого начала обязательным атрибутом светской салонной жизни, из сферы быта, с периферии литературы в центр литературного процесса, в число поэтических жанров с «официальным» статусом не случайно совпало с господством сентиментализма. Ключевые позиции в поэзии этого направления принадлежали, как известно, лирическим жанрам — и прежде всего «малым формам» с их «домашней, интимной, кружковой семантикой», по выражению Ю. Н. Тынянова,

который справедливо заметил, что «разрушение грандиозной лирики происходит в карамзинскую эпоху. По противоположности ораторскому слову особое значение приобретает романс, песня» [9]. Неравноценными по мере талантливости и по степени активности участниками процесса, завершающего оформление жанровой традиции романса в русской лирике конца XVIII в., стали многие поэты, включая крупнейших — И. И. Дмитриева, Н. М. Карамзина, а также неизвестных авторов-дилетантов: тексты и тех, и других в общем потоке попадали на страницы рукописных и печатных песенников, журналов и альманахов. Но особенно выделялись среди них произведения литератора «карамзинской школы» Ю. А. Нелединского-Мелецкого, который по характеру художнического дарования и поэтического мирозерцания (стихотворца аристократического салона) был в ту пору едва ли не единственным в своем роде прирожденным романсным лириком, находившимся на подступах к «чистому искусству». Романсы Нелединского, ставшие основным видом его творчества, целостью выразили специфику популярного не только в дворянских гостиных, но и за их пределами песенного стиля, в некотором роде резюмируя складывавшиеся в течение столетия нормы раннего романса. Отвечавший живым запросам различных слоев русского европеизированного общества, этот жанр выступал неотъемлемым элементом новой духовной культуры и нового быта. Вместе с тем границы романса в лирике сентименталистов, не придерживавшихся строгой рубрикации жанровых форм, были подвижны и размыты настолько, что в разных сентименталистских изданиях один и тот же текст получал неоднозначную, иногда неадекватную жанровую интерпретацию. Типичнейший и по содержанию, и по стилю романс мог публиковаться под названиями «песня», «элегия», «стансы» и пр.

В эпоху романтизма, когда в поэзии наблюдается решительный отход от нормативности и роль категории жанра заметно ослабевает, хотя и не сводится на нет (жанровое мышление расшатывается поисками индивидуального подхода к стихотворному произведению, но изменения в жанровой сфере не отменяют наличия жанров как таковых) [10], романс, определяясь в своей классической форме, эволюционирует в направлении контаминации нескольких жанровых традиций. Эта тенденция наиболее отчетливо и полно видна на примере романсного творчества В. А. Жуковского, в поэзии которого жанры сохраняли свою актуальность. По мнению Н. А. Полевого, одним из первых давшего характеристику художественного стиля поэта как выдающегося творца романтического искусства, «то, чем отличается Жуковский от всех других поэтов русских: это музыкальность стиха его, *певкость*, так сказать — мелодическое выражение, сладкозвучие» [11]. Сам же Жуковский, разрабатывавший принципы «школы гармонической точности» (А. С. Пушкин), в статье «О переводах вообще и в особенности о переводах стихов» писал: «Поэзия то же, что музыкальный инструмент, в котором верность звуков должна уступать их приятности» [12]. В романсных текстах главы русского романтизма интерферировали жанровые особенности песни, послания, элегии, стансов, баллады.

Обратимся к стихотворению 1806 г., озаглавленному автором «Песня»:

*Когда я был любим, в восторгах, в наслажденье,
Как сон пленительный, вся жизнь моя текла.
Но я тобой забыт, — где счастья привиденье?
Ах! счастьем моим любовь твоя была!*

*Когда я был любим, тобою вдохновенный,
Я пел, моя душа хвалой твоей жила.
Но я тобой забыт, погиб мой дар мгновенный:
Ах! гением моим любовь твоя была!
Когда я был любим, дары благоденья
В обитель нищеты рука моя несла.
Но я тобой забыт, нет в сердце состраданья!
Ах! благостью моей любовь твоя была! [13, с. 72].*

Установлено, что стихотворение это — перевод с французского, источник которого неизвестен. В своем переводе Жуковский использует мерный шестистопный ямб с цезурой после третьей стопы и с чередующимися женскими и мужскими клаузулами, четырехстрочные строфы с перекрестной рифмовкой, преимущественно открытые рифмы, благоприятствующие напевности стихотворения, одностишный рефрен. Данный текст, безусловно, предназначен для музыкального переложения и исполнения, как говорили в конце XVIII — начале XIX в., на какой-либо «голос». И в этом смысле перед нами действительно песня, однако ее композиционно-ритмическая и интонационно-синтаксическая организация слишком прихотлива для обычной литературной песни.

«Песня» Жуковского написана в форме монолога от первого лица единственного числа и представляет собой лирическое излияние от имени мужчины, косвенно обращенное к объекту речи, что приближает стихотворение к посланию. Ситуация общения с имплицитно присутствующим адресатом, или «живой адрес поэтического слова» (Ю. Н. Тынянов), предопределяет «личную» интимную интонацию, служащую внешним проявлением внутренних коммуникативных потенций текста, в котором лирическое «я» формируется с помощью лирического «ты». Все строфы имеют кольцевую композицию, подкрепленную анафорами и эпифорами в сочетании с междометием («Когда я был любим...» — «Ах! <...> любовь твоя была!»). Замкнутые, целостные по мысли и одинаковые по форме, они уподобляются строфам стансов. Вместе с тем стихотворение осложнено константной антитезой, создаваемой анафорическими повторами в трех строфах («Когда я был любим...» — «Но я тобой забыт...»). Сюжетообразующую роль играют оппозиции прошедшего — настоящего, памяти — забвения, а лейтмотивом выступает воспоминание о былой любви. В четвертой строке каждой из строф симметрично в сильные позиции поставлены слова «любовь» (после эмфатической паузы в середине стиха) и «была» (конец стиха). Именно эта лексическая пара обуславливает основной смысловой и эмоциональный настрой произведения Жуковского, которое к тому же изобилует инверсиями («сон пленительный», «жизнь моя», «счастьем моим», «хвалой твоей», «дар мгновенный», «гением моим», «рука моя», «благостью моей», «любовь

твоя»), усиливающими, как и вопросительно-восклицательный синтаксис, экспрессивность тона лирической исповеди. «Промежуточность», переходность ситуативной позиции субъекта речи, находящегося в момент излияния как бы между «было» и «стало» и потому ностальгически остро, мучительно переживающего любовную утрату, выступает мотивацией его предельной лирической открытости.

Развернутая поэтом тема несчастной любви — единая эмоционально-лирическая тема элегии. Но в измененном поэтическом контексте, обеспечивающем большую, нежели в элегии, подвижность лирической эмоции, ей придается несколько иное — более интенсифицированное — звучание. Любовь для лирического субъекта Жуковского — высшая эстетически-этическая ценность: любовь дарит наслаждение жизнью («счастье»), творческое вдохновение («гений») и сострадательность («благость»). Лишившись любви, он теряет то, чем «душа... жила» («где счастья привиденье?», «погиб мой дар мгновенный», «нет в сердце состраданья!»). Идеалистическая интерпретация любовной темы в стихотворении Жуковского, предназначенном для пения, близка мотивам сентиментальных романсов Нелединского-Мелецкого («Сердцем, разумом, душою, — / Ты владеешь мною всем», «Бед, мучений всех мне боле — / Перестать тебя любить» [14] и т. п.). Состояние влюбленности поэт-романтик, так же как и поэт-сентименталист, воспроизводит, избегая какой бы то ни было конкретики и ориентируясь на эмоциональный опыт образованного круга. Жуковский отдает предпочтение поэтическим намекам, вуалируя свои интимные чувства, возможно, потому, что у стихотворения была совершенно определенная автобиографическая подоплека — безнадежная любовь к Маше Протасовой («...в восторгах, в наслажденье, / Как сон пленительный, вся жизнь моя текла», «...тобою вдохновенный, / Я пел, моя душа хвалой твоей жила», «...дары благоденья / В обитель нищеты рука моя несла»).

Нельзя не увидеть, что эмоционально-интонационные, ритмико-композиционные и даже тематические особенности выводят произведение Жуковского за пределы как собственно песни, так и послания, элегии, стансов. Лирическое своеобразие рассмотренного стихотворения, синтезирующего в себе элементы смежных жанров, характеризующегося любовной темой, напевной интонацией, высокой степенью эмоциональности, благородным изяществом слога, поэтикой повторов и намеков, на наш взгляд, дает основание считать его романсом. Аналогичным образом к романсам фактически относятся его стихи, имеющие одно название — «Песня» («Мой друг, хранитель-ангел мой...», 1808; «О милый друг! теперь с тобою радость!..», 1811; «Минувших дней очарованье...», 1818), и ряд других «поющихся» текстов поэта, отличающихся от остальной его лирики, где «господствуют ассоциативно-описательные и символично-повествовательные типы лирической образности» [15], особой экспрессией и напряженным драматизмом, нравственной возвышенностью и психологической утонченностью любовных эмоций, композиционной стройностью. Показательно, что стихотворение 1808 г. «Мальвина», которое в ПССиП Жуковского включено с подзаголов-

ком «песня» [13, с. 119], в автографе и копии, сделанной рукой М. А. Протасовой, а также в первой публикации в «Вестнике Европы» (1808, № 10, май) имело подзаголовок «романс» [13, с. 519]. Оно и возникло как перевод романа из популярного в России в начале XIX в. романа «Мальвина» французской писательницы М.-С. Коттен. Причем, согласно комментарию, «общая тональность и настроение романа “Мальвина” очевидно перекликается с предсмертной элегией Ленского из пушкинского “Евгения Онегина”» [13, с. 519].

Контаминация жанровых традиций послания, элегии, стансов, песни наблюдается также в переводных стихотворениях «К Нине» («О Нина, о мой друг! ужель без сожаленья...», 1808) и «Цветок» («Минутная краса полей...», 1811). Самим поэтом они воспринимались как романсы, отсюда — соответствующее авторское обозначение жанра в подзаголовках. Между тем стихотворение 1810 г. «Желание» («Озарися, дол туманный...»), имевшее в прижизненных изданиях подзаголовок «Романс. Из Шиллера», обладавшее признаками баллады, которые, впрочем, органично сочетаются в тексте Жуковского с чертами чисто лирических жанров [13, с. 162]. По указанию комментаторов, последнее четверостишие из немецкого оригинала — стихотворения Ф. Шиллера «Sehnsucht» («Томление») — Жуковский использовал в качестве эпиграфа ко второй части «Двенадцати спящих дев» — балладе «Вадим» [13, 555]. Стихотворение 1811 г. «Жалоба» («Над прозрачными водами...»), которое было помещено поэтом в раздел «Романсы и песни» вышедшего в Санкт-Петербурге в 1815–1816 гг. издания «Стихотворения Василия Жуковского. Чч. 1–2», является переводом трех из четырех строф романа Ф. Шиллера «Der Jüngling am Bache» («Юноша у ручья»). В нем также ощущается воздействие балладной поэтики. Балладе — жанру, в котором «в наибольшей степени выразились романтические устремления Жуковского» [16], — свойственны драматический сюжет и фантастические, таинственные мотивы. Сходство «Желания» с балладой обнаруживается и на уровне сюжетно-композиционном (благодаря присущей стихотворению фабульности), и на уровне образности («дол туманный», «мрак густой», «испещренные цветами / Красны холмы», «согласны лиры», «зефиры», «плоды златые / На сенистых деревьях», «поток ужасной», «лодка», «паруса ее», «вожатый», «чудо», «волшебный край чудес»). То же самое можно сказать и о жанровой структуре «Жалобы». Проникновение в романс элементов баллады у Жуковского обусловлено тем, что, во-первых, оба жанра не стали к этому времени твердо очерченными в русской поэзии, а во-вторых, как заметил А. С. Янушкевич, «баллада в поэзии Жуковского — больше чем жанр. Это форма эстетического самовыражения, оригинального мирозерцания. <...> ...романтическая баллада — властительница дум и художественных поисков поэта» [17].

Присутствовавшее в эстетическом сознании эпохи романтизма представление о жанре романа рельефно отражало картину, сложившуюся в поэтической практике. Так, автор «Науки о стихотворстве» (1811) И. Рижский утверждал, что романс «отличен от прочих песен своим содержанием» и

«есть не что иное, как жалостное повествование о каком-нибудь любовном несчастно окончившемся приключении. Растроганное жалостию сердце и невинные простодушие стихотворца составляют собственное достоинство, а возбуждение тех же чувствований в душе других, есть цель сей песни» [18]. Составитель «Словаря древней и новой поэзии» (1821), первого в России словаря по терминологии литературоведения, Н. Ф. Остолопов, заявляя, что «романс есть род песни или баллады», уточнял: «Содержание романса бывает любовное, героическое или волшебное. Главное отличие романса от песни состоит в том, что автор описывает в нем не свои собственные чувствования, или приключения, а другого лица, которое иногда выражает оную песнею. С балладою же романс различается одною своею краткостью, ибо баллада может заключать происшествие продолжительное, а в романсе излагается только самая разительная часть оного. <...> Любовные приключения рыцарей, их богатырство на поединках и сражениях и защищение прекрасного пола, доставляли романсу средства к разнообразным и привлекательным повествованиям. <...> Романс должен быть обработан с великим тщанием; он требует слога, сообразного с содержанием, но не терпит высокопарности» [19]. Эстетик-романтик А. И. Галич в «Опыте науки изящного» (1825), получившем высокую оценку авторитетов тех времен в области эстетической мысли, писал: «Романтическая элегия, в которой внутреннее состояние души выражается не прямо, а именно по поводу какой-либо истории или приключения, есть романс или баллада, — стихотворение, которое по причине господствующих в нем особенных чувствований поэта, имеет значение лирическое, по причине игривого движения музыкальное, а по причине простонародного рассказа, часто чудесного, — эпическое, являя на себя таким образом высочайший идеал песнопения в романтике, т. е. идеал песни, возвышенной до эпопей» [20]. Намного позднее Н. И. Греч в «Учебной книге русской словесности» (1844) дал, по существу, сходное определение: «Романс есть род баллады, но ближе подходит к песне, отличаясь от оной только тем, что чувствования поэта изображаются в какой-нибудь картине или краткой повести. Содержание романса обыкновенно бывает печальное» [21].

Неразличимость романса с балладой по родовому признаку, доминировавшая в трудах тогдашних теоретиков, может быть объяснена предшествовавшим «балладному взрыву» в творчестве Жуковского довольно широким распространением в русской поэзии конца XVIII в. переводных англо-шотландских баллад и подобных им испанских романсов (любовных, «чудесных», воинских лироэпических стихотворений). Незвестную ранее жанровую форму западноевропейского происхождения в русскую словесность ввели М. Н. Муравьев (правда, его баллада 1790 г. «Болеслав, король польский», явившаяся первым опытом в этой области, вышла в свет только в 1810 г.) и Н. М. Карамзин, опубликовавший в 1792 г. в «Московском журнале» собственный перевод старинного испанского романса «Граф Гваринос», хотя и с подзаголовком «древняя гишпанская историческая песня», а не «романс», как в оригинале [22]. Существенен и тот факт, что задолго до сентимента-

листов А. Д. Кантемир в примечаниях к переводу книги Б. Фонтенеля «Разговоры о множестве миров» (1730) привел определение французского «романца» (первое в российском литературоведении), истолковав его как произведение, содержащее «вымышленную повесть» или описывающее «острыми выдумками какое любопытное дело по правилам эпического стихотворения, для забавы и наставления читателей», с героями, «в любви упражняющимися» [23]. Пониманию Кантемира поразительно созвучна державинская трактовка жанра из «Рассуждения о лирической поэзии, или Об оде» (1811–1815) [24] — итогового литературно-теоретического трактата, обобщавшего поэтическое наследие конца XVIII — начала XIX в. Бесспорно, у романса в русской литературе намечался и иной — эпический — путь развития, о чем писала Л. С. Саркисян [22]. Но его магистральным направлением стало напевно-мелодическое, любовно-лирическое, которое контурно обозначилось уже в поэзии первой трети XVIII столетия, а во всей полноте реализовалось в творчестве Сумарокова и вслед за ним — поэтов-сентименталистов, в особенности Нелединского-Мелецкого.

В. Г. Белинский, констатировавший в известной статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841), что «романс отличается от *баллад* решительным преобладанием лирического элемента над эпическим, а вследствие этого и гораздо меньшим объемом», тем не менее явно недооценивая роли поэтов XVIII в. в судьбе романса в русской литературе, утверждал: «Жуковский познакомил нас своими поэтическими переводами и с этим родом лирической поэзии» [25]. В действительности у романтиков (и прежде всего у Жуковского, об особой мелодике, музыкальности поэзии которого говорят почти все исследователи) лирическая линия романса нашла продолжение и развитие. Эксперименты в жанровой сфере, которые активно осуществлялись в эпоху романтизма (опять-таки во многом благодаря Жуковскому), способствовали окончательному обретению романсом его неповторимого облика синтетического, «пограничного» поэтического жанра, нераздельного с музыкой. На протяжении первых десятилетий XIX в. романс вынужденно пересекался и интенсивно взаимодействовал с окружавшими его родственными жанрами, вбирая в себя те или иные компоненты других художественных систем. Романтизм с наибольшей отчетливостью выявил такое специфическое качество романса, как *диффузность* (обнаруживавшееся отчасти и на более ранних стадиях становления жанра).

Примечания

1. Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 550.
2. Жуковский Г. А. Начало русского сентиментализма // Жуковский Г. А. Русская литература XVIII века. Л., 1939. С. 303.
3. Зритель. СПб., 1792. Ч. 1. С. 59–61.
4. Санкт-петербургский Меркурий. СПб., 1793. Ч. 3. С. 111–113.
5. Хованский Г. А. Мое праздное время, или Собрание некоторых мелких сочинений и переводов в стихах. СПб., 1793. С. 24.
6. Русские повести первой трети XVIII века / Исслед. и подгот. текстов Г. Н. Моисеевой. М.; Л., 1965. 324 с.

7. *Розанов И. Н.* Стихи русских поэтов, ставшие песнями // Розанов И. Н. Литературные репутации. М., 1990. С. 396.
8. *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исслед. и материалы: В 2 т. М., 1953. Т. 2. С. 219.
9. *Тынянов Ю. Н.* Литературная эволюция: Избр. тр. М., 2002. С. 181.
10. *Ляпина Л. Е.* Лекции о русской лирической поэзии: Классический период: Учеб. пособие. СПб., 2005. С. 16.
11. *Полевой Н. А.* Баллады и повести В. А. Жуковского // Полевой Н. А., Полевой Кс. А. Литературная критика: Статьи, рецензии 1825–1842. Л., 1990. С. 221.
12. В. А. Жуковский — критик / Сост., вступ. ст. и коммент. Ю. М. Прозорова. М., 1985. С. 84.
13. *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1.
14. *Нелединский-Мелецкий Ю. А.* Полн. собр. стихотворений // Русская поэзия / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1901. Т. 1, вып. 7. С. 13.
15. *Смирнов А. А.* Романтический принцип «самовыражения» в лирике В. А. Жуковского // Романтизм: Эстетика и творчество: Сб. науч. тр. Тверь, 1994. С. 22.
16. *Семенко И. М.* В. А. Жуковский // Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 1. С. 18.
17. *Янушкевич А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 94–95.
18. *Рижский И.* Наука о стихотворстве. СПб., 1811. С. 260–261.
19. Словарь древней и новой поэзии, составленный Н. Остолоповым: В 3 ч. СПб., 1821. Ч. 3. С. 40–43.
20. Опыт науки изящного, начертанный А. Галичем. СПб., 1825. С. 178.
21. *Греч Н.* Учебная книга русской словесности, или Избранные места из русских писателей в прозе и стихах, с присовокуплением правил риторики и пиитики, и обозрение истории русской литературы: В 3 ч. Изд. 3-е, испр. и доп. СПб., 1844. Ч. 3. С. 363.
22. *Саркисян Л. С.* Об одном «несостоявшемся» жанре русской лирики конца XVIII — начала XIX века (Карамзин и Державин) // Рус. лит. 1990. № 4. С. 196–202.
23. *Кантемир А.* «Разговоры о множестве миров» Фонтенелля. Примечания. СПб., 1740. С. 5, 6, 8, 19.
24. *Западов В. А.* Работа Г. Р. Державина над «Рассуждением о лирической поэзии» // XVIII век. Сб. 15. Л., 1986. С. 242.
25. *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1978. Т. 3. С. 336.